

Vladimir AXIONOV

**REFLECȚII CU PRIVIRE LA PERIODIZAREA ISTORICĂ
A CREAȚIEI COMONISTICE VESTEUEPENE
ÎN SEC. XX — ÎNCEPUTUL SEC. XXI**

**REMARKS UPON THE HISTORICAL DIVISION INTO PERIODS
OF WEST-EUROPEAN MUSICAL CREATION IN THE 20TH
AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES**

Professor Axionov's article comprises remarks upon the evolution of musical creation in the 20th century. The author proposes a scientific division into periods of the end of the 19th century and beginning of the 21st century.

Cu cât ne îndepărtăm de la secolul precedent, cu atât devin mai clare căile de evoluție a vieții spirituale, a artei europene (inclusiv arta muzicală) din sec. al XX-lea (1). Cu toate acestea, nu dispăre impresia unei situații extrem de complexe, caleidoscopice, uneori și haotice în domeniul studiat. În muzica sec. XX au mai rămas în vigoare speciile formate demult, fie folclorul muzical autohton și cel cultivat de diferite formații de muzică populară, fie muzica bisericească catolică, protestantistă, ortodoxă, arta amatorială și semiprofesionistă de tipul lăutăresc, fie muzica academică prezentată de teatrul liric, de creația simfonică, corală, vocal-sinfonică, concertistică, vocală și instrumentală de cameră. Se dezvoltă multilateral jazz-ul apărut în ultimul sfert al sec. al XIX-lea, se manifestă pe deplin muzica-rock născută în mijlocul sec. al XX-lea, există mai multe conexiuni ale speciilor nominalizate,

de exemplu, folk-rockul, rock-opera, rock-simfonia, rock-missa, simfo-jazzul, musicalul etc.

În sec. XX, ca nici odată în istoria artelor, au atins cota maximă de exprimare confruntările estetico-stilistice ale fenomenelor muzicale. Cea mai evidentă confruntare o putem arăta schematic în felul următor:

E-Musik (Stratul I)	Stratul III	U-Musik (Stratul II)
---------------------	-------------	----------------------

Aceste abrevieri (*E-Musik* și *U-Musik*) provenite din limba germană se folosesc pe larg în diferite țări europene (2). *E* înseamnă muzica ernstă (serioasă) și erhabene (superioară, nobilă), de exemplu, simfoniile lui D. Șostakovici, G. Mahler, A. Honegger, operele lui G. Puccini, G. Enescu, B. Britten, baletle și operele lui I. Stravinski. *U* se descifrează ca *Unterhaltungsmusik* (muzica distractivă), una untestă (neserioasă, inferioară), de exemplu, muzica în circ, cabaret, cârciumă, restaurant etc. Stratul al treilea vizează muzica destinată maselor largi, însă lipsită de pecetea banalului, de exemplu, liedurile lui M. Dunaevski, F. Lay, M. Legrande, R. Pauls, A. Zațepin, E. Doga, M. Tariverdiev.

O să mai adaugăm la aceasta și confruntările acute ale fenomenelor diametral opuse din cadrul *E-Musik*. Vom menționa numai cele mai evidente dintre ele:

Muzica „anagajată“, politizată, ideologizată. De exemplu, liedurile și cantatele de H. Eisler	Muzica „neutră“, independentă de „comanda socială“. De exemplu, creația lui A. Webern, de O. Messiaen
Muzica elitară, destinată unui cerc restrâns de specialiști și experți. De exemplu, creația lui E. Varése, K. Stockhausen, L. Berio	Muzica democratică adresată maselor largi (cântecele de masă, de estradă etc.)
Muzica universală axată pe generalizarea experienței multidimensionale în domeniu. De exemplu, creația lui I. Stravinski	Muzica națională axată preponderent pe tradițiile folclorice și profesioniste locale. De exemplu, creația lui Z. Kodály
Gândirea muzicală centripetă bazată pe valorile artistice europene. De exemplu, creația lui P. Hindemith	Gândirea muzicală centrifugă orientată spre asimilarea insistență a valorilor neeuropene, mai întâi de toate, ale celor orientale. De exemplu, creația lui O. Messiaen

Muzica „absolută“. De exemplu, <i>Octet</i> pentru instrumente de suflat de I. Stravinski	Muzica tratată ca element component al sintezei artelor. De exemplu, cantatele scenice ale lui C. Orff, A. Honegger
Muzica monostilistică. De exemplu, opera expresionistă <i>Wozzeck</i> de A. Berg	Muzica meta- și polistilistică. De exemplu, <i>Missa</i> de L. Bernstein
Muzica supracomplicată. De exemplu, <i>Structurile</i> de P. Boulez	Muzica neoprimitivistă. De exemplu, opus-urile axate pe tehnica minimală repetitivă ale lui S. Reich, T. Riley
Muzica fină, delicată (creația lui C. Debussy)	Muzica barbară, fovistă (<i>Allegro barbaro</i> de B. Bartók, <i>Sărbătorea primăverii</i> de I. Stravinski)
Muzica emotivă. De exemplu, operele lui G. Puccini	Muzica rațională, constructivistă. De exemplu, <i>Kreuzspiel</i> de K. Stockhausen
Muzica ca spovedanie sufletească. De exemplu, monoopera lui F. Poulenc <i>Vocea umană</i>	Muzica mecanică inspirată din inovațiile progresului tehnico-științific. De exemplu, <i>Pacific-231</i> de A. Honegger
Muzica axată pe tehnicile componistice tradiționale. De exemplu, creația lui S. Rahmaninov, J. Sibelius, H. Willa-Lobos	Muzica axată pe tehnicile componistice acanonice, inedite. De exemplu, tehnica spectrală în creația lui Gérard Grisey sau utilizarea rândului lui Fibonacci în <i>Quasi Hoken</i> de S. Gubaidulina, în <i>Fibonacci</i> de K. Alfter

Ultima teză cu privire la implementarea tehnicilor acanonice necesită a fi explicată, fiind un element component al categoriilor *tradiție* și *inovație* în muzica sec. XX. Menționăm în special, că tradiția vie, supusă unei anumite evoluții, trebuie s-o desprindem de tradiția moartă, academizată, mumificată, numită tradiționalism. Coeficientul de continuare, de înnoire a tradiției, sau cel de negare a tradiției definește gradul de inovație. În această ordine de idei, se cere a fi reamintită clasificarea tipologică a inovațiilor propusă de Iu. Holopov. Acest cercetător moscovit diferențiază „inovație tradițională bazată pe evoluția vechilor principii

ale muzicii europene (un exemplu tipic, deși neordinar îl prezintă creația lui A. Webern), inovație metatraditională ieșită din arealul gândirii muzicale europene (de exemplu, simțul extraeuropean al materiei sonore în nr. 2 din *Cele patru studii ritmice* de O. Messiaen), inovație extremistă din arsenalul avangardiștilor, deseori depărtată de muzică, bazată pe atragerea publicului în anumite acțiuni suspecte (probabil aici autorul are în vedere happening-uri epatante, — V.A.)“ (3).

Cum poate fi sistematizată o așa sumedenie de fenomene artistice, tendințe stilistice, tehnici de compoziție? Răspunsul depinde de scopul scontat, de viziunea cercetătorului în domeniu, de ramura științei despre muzică.

Specialiștii din domeniul teoriei muzicii preferă acel criteriu de sistematizare pe care îl găsesc în morfologia și sintaxa fenomenelor sonore. Respectiv, apar studiile dedicate formelor muzicale, armoniei, contrapunctului, facturii, orchestrației etc. în muzica contemporană. Specialiștii în domeniul teoriei și istoriei artei interpretative iau în considerație mai întâi de toate emițătoarele sunetelor muzicale și procedeele de emitere a sunetelor descriind specificul interpretării artistice a vocilor solistice și corului, cele a instrumentelor muzicale (muzica pentru pian, pentru vioară, pentru clarinet etc.), a orchestrelor simfonice, de cameră, de jazz, de estradă, de muzică populară etc. Odată cu implementarea pe larg a sintetizatorului și a aparatelor moderne de înregistrare și reproducere a sunetelor a luat naștere o ramură specifică a științei al cărei obiect se numește muzica electronică și concretă.

Istoria muzicii presupune o viziune complexă și atotcuprinzătoare asupra proceselor diacronice și sincronice în domeniu, de aceea trebuie să fie luate în considerație datele științelor limitrofe. O atare viziune complexă nu exclude anumite priorități. Mai mult decât atât, istoria muzicii a elaborat propriul criteriu de sistematizare și clasificare a fenomenelor și proceselor muzicale. Acest criteriu poartă denumirea de periodizare. Periodizarea este principala „unealtă“ de sistematizare istorică a fenomenelor studiate.

Putem conchide, că am argumentat obiectul de cercetare — creația componistică vesteuropeană din sec. XX și metoda istorică de investigație axată pe periodizare.

Deși aria de cercetare a devenit limitată ca obiect și metodă, totuși și în cadrul acestor limite există mai multe viziuni neomogene. Generalizând cele mai controversate opinii asupra evoluției creației componistice moderne, putem desprinde următoarele trei criterii de periodizare. Cri-

teriu întâi s-a format sub influența gândirii tehnico-științifice pătrunse în mentalitatea artiștilor și specialiștilor în studiul artelor; acest criteriu poate fi numit convențional cel pro-tehnico-științific. Criteriul al doilea se bazează pe opinia subiectivă a unor mari personalități artistice și savanți în domeniu fiind determinat de preferințele personale. Criteriul al treilea vizează relațiile între artă și societate; îl putem aprecia convențional și laconic ca cel cultural-sociologic.

În conformitate cu **criteriul întâi**, aportul original al fenomenului artistic depinde de gradul de noutate a acestui fenomen similar cu apariția unei noi teorii sau ipoteze științifice, unui nou produs al revoluției tehnice. Reieșind din aceste considerente, este importantă numai revoluția muzical-tehnică, inovația radicală în domeniul morfologiei și sintaxei muzicale. Primul „val“ al revoluției muzical-tehnice a avut loc în anii `10 și în prima jumătate a anilor `20 ai sec. al XX-lea. Un efect exploziv au produs *Allegro barbaro* de Béla Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg, *Pacific-231* de Arthur Honegger, operele timpurii și muzicile instrumentale de cameră ale lui Paul Hindemith. Al doilea „val“ al revoluției muzical-tehnice îl manifestă activitatea „avangardiștilor“ postbelici, creația lui John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen din anii `50 — prima jumătate a anilor `60. Uneori aceste două valuri se interpretează ca două trepte ale avangardismului (4).

O atare viziune asupra evoluției muzicii moderne se deosebește prin tratarea pro-avangardistă a procesului muzical-istoric. Elementul rațional, pozitiv al unei asemenea interpretări îl constituie constatarea limitelor cronologice ale revoluției muzical-tehnice și a fenomenelor reprezentative. Latura suspectă, mai mult decât atât, una negativă constă în nimicirea sau ignorarea fenomenelor artistice depărtate de avangardism. De exemplu, Karl Wörner, analizând căile de dezvoltare a artei muzicale din prima jumătate a sec. al XX-lea, accentuează în special creația unor lideri precum A. Schönberg, B. Bartók, I. Stravinski, P. Hindemith (5), iar Paul Collaer, menționând superioritatea creației reprezentanților *Școlii vieneze noi* și cea a lui I. Stravinski, „aruncă“ cealaltă muzică într-o „corzină de gunoi“ denumită *Naționalism și eclectism* (6). Aici, criteriul întâi manifestă multe puncte de tangență cu **criteriul doi** dictat de preferințele personale, grupale sau partinice. De exemplu, Theodor Adorno (Wiesengrund) fiind cândva discipol al lui Alban Berg, insistă asupra superiorității școlii lui A. Schönberg; Herbert Eimert, un mare expert în domeniul sintetizării obiectelor so-

nore accentuează rolul suprem al muzicii electronice; ideologii culturii ex-sovietice menționau exclusivitatea misiunii istorice a artei socialiste axate pe ideologia comunistă etc.

Criteriile nominalizate au un caracter unilateral micșorând pre-conceptul aportul fenomenelor artistice depărtate ba de avangardism, ba de postulatele comuniste. În ambele cazuri, procesul muzical-istoric este interpretat unilateral, fiind supus orientării numai într-o direcție preferată ignorând anumite ramificări și cotituri în evoluția spiralică, în cursul căreia au apărut și s-au confirmat cu o mare putere de convingere neo- și retrotendențele estetico-stilistice (de exemplu, neobarocul, neoclasicismul, neofolclorismul, neoprimitivismul). În plus, ideologizarea exagerată a aprecierii fenomenelor artistice răspândită în spațiul ex-socialist a avut ca rezultat discreditarea criteriului cultural-sociologic al periodizării istorice. Acest criteriu, numit aici **criteriul al treilea**, nu trebuie să fie nici exagerat, nici ignorat. Exagerarea lui provoacă o viziune sociologic vulgară. Ignorarea lui declanșează ruperea contactelor între artă și societate — ceea ce contravine realității.

După opinia noastră, un caracter rațional îl are cumularea a două viziuni asupra periodizării: prima se referă la dependența directă sau indirectă a artei de evenimentele și procesele sociale; a doua ține cont de autodezvoltarea artelor, de specificul lăuntric al evoluției muzicii în cursul secolului al XX-lea. Trebuie să luăm în considerație atât mersul și consecințele invențiilor muzical-tehnice, cât și influența majoră a exploziilor sociale asupra mentalității lumii artistice. Secolul XX a fost supra-încărcat de unele atare explozii. Ne referim la două războaie mondiale, la construirea și destrămarea sistemului european al țărilor socialiste, la deceniile de „război rece“, la confruntarea actuală a tendințelor spre globalizare și separare a elementelor componente ale lumii.

În urma argumentelor menționate, istoria modernă a creației componistice europene poate fi divizată în patru etape mari.

Etapa întâi a început în ultimul deceniu al sec. al XIX-lea fiind marcată de extinderea spațiului național și geografic al creației componistice, de un nou avânt în activitatea școlilor muzicale vechi, de înaintarea valorică a unor regiuni muzicale periferice în timpul antecedent (regiunea balcanică, nordul Europei, continentul american), de schimbarea evidentă a generațiilor de lideri (C. Debussy după G. Bizet, C. Franck, Ch. Gounod și C. Saint-Saëns în Franța; G. Puccini după G. Verdi în Italia; R. Strauss după R. Wagner în Germania; G. Mahler după A. Bruckner și H. Wolf în Austria), de apariția noilor tendințe

estetico-stilistice (impresionismul, simbolismul, verismul, naturalismul). Frontiera superioară a acestei etape este conturată de marele explozii sociale și spirituale provocate de primul război mondial și revoluția octombristă din Rusia.

Etapa a doua numită convențional una interbelică cuprinde două subetape. Subetapa întâi — anii '20, mai precis un interval de timp între 1918—1932 se deosebește de opunerea și suprapunerea acută a fenomenelor și tendințelor contradictorii, de combaterea tradiției și inovației, de afirmarea mai multor tendințe antiromantice, antiimpresioniste (urbanismul, neoprimitivismul, expresionismul, neoclasicismul), de apariția noilor tehnici de compoziție (tehnica de serie, arta zgomotelor, utilizarea sferturilor și șesimelor de ton). Subietapa a doua numită convențional anii '30—'40, menționată de evenimentele antebelice (1933—1939) și războinice (1939—1945) demonstrează, la rândul său, o nouă schimbare a „geografiei muzicale“ a lumii determinată de emigrarea masivă a personalităților componistice (și nu numai) din țările cu regimul fascist. Noile priorități conceptuale (destinul artei presate de regimurile totalitare, cugetările despre război și pace etc.) au întrebuițat mobilizarea tehnicilor tradiționale și moderne capabile să realizeze unele atare concepții.

Etapa a treia, una postbelică este cea mai complicată și contradictorie comparând-o cu cele anterioare. Pe de o parte, procesul de confirmare a artei muzicale profesionale a căpătat un caracter atotcuprinzător. Pe de altă parte, acest proces devine și mai caleidoscopic, și mai contraversat. Ne referim în primul rând la transfigurarea radicală a spectrului conceptual, estetic și stilistic exprimat de muzică. Arta muzicală creată în țările Europei centrale și de vest era distanțată artificial și preconcept de cea aflată pe de altă parte a „cortinei de fier“ materializate în anii '60 de zid berlinez. În țările socialiste, inclusiv în „republici democratice“, s-a evidențiat confruntarea artei angajate, încurajate de stat, de partid și celei de opoziție, a unei „disidente“ persecutate sau interzise. În creația componistică vesteuropeană și în SUA a devenit reală existența simultană a speciilor extrem de neomogene manifestate de activitatea „clasicilor“ muzicii moderne (I. Stravinski, O. Messiaen, B. Britten), cea a avangardiștilor, neo- și postavangardiștilor (J. Cage, K. Stockhausen, P. Boulez), a reprezentanților jazz-ului și muzicii rock.

O asemenea existență simultană a diferitelor specii a pătruns întreg spațiul european la **etapa actuală, cea de a patra** a cărei frontieră inferioară (confluența anilor '80 — '90) este marcată de desființarea zidului

berlinez, reunirea Germaniei, de capătul existenței Uniunii Sovietice, de lichidarea regimelor socialiste în aria europeană. Este greu de apreciat și mai greu de pronosticat rezultatele unor atare schimbări, deoarece etapa dată și-a luat începuturile nu demult, structura ei și direcțiile de bază încă nu sunt examinate de mersul istoric. Totuși deja devin vizibile contururile viitoarei globalizări a procesului muzical european.

Referințe:

1. Ultima lucrare științifică bine argumentată vizând subiectul de studiu a apărut în anii '70 ai secolului trecut (Друскин М. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Друскин М. Исследования. Воспоминания. — Ленинград; Москва, 1977).
2. Arud: Холопова В. Формы музыкальных произведений. — С.Петербург, 2001, p. 401.
3. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — Москва, 1981, p. 54.
4. Вислоужил И. Межвоенный музыкальный авангард, его возникновение и развитие // Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 4. — Москва, 1983.
5. Wörner K.H. Neue Musik in der Entscheidung. — Mainz, 1956.
6. Collaer P. La Musique moderne (1905 — 1955). — Paris; Bruxelles, 1955.

Recenzent: V. Melnic, dr., conf. univ.